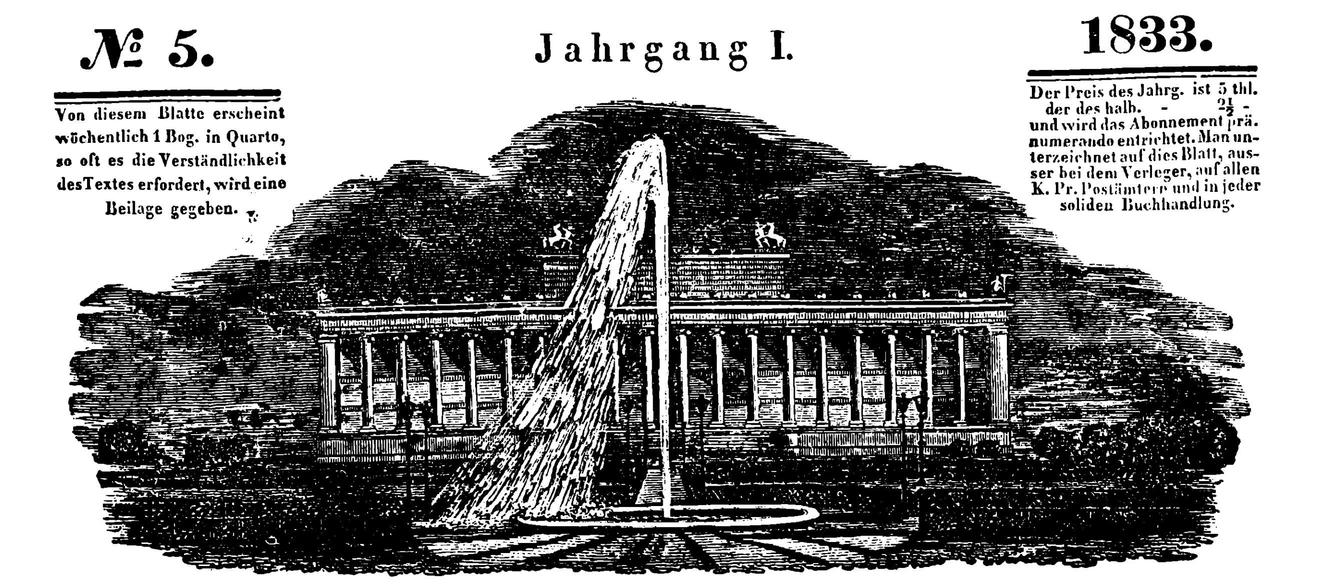
№ 5. Jahrgang I. 1833.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thl. der des halb. - 2½ - und wird das Abonnement prä. numerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



Museum,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 4. Februar.

Redacteur Dr. F. Kugler.  *Verleger George Gropius.*

Ueber

das Leben der Kunst in der Zeit

aus Veranlassung der Berliner Kunst-Ausstellung im Herbst 1832.

(Fortsetzung.)

Landschaft.

Von den Bildnissen gehen wir zu einer Gattung über, die blos der Malerei angehört, zur Landschaft. Denn sie befasste auf unserer Ausstellung nächst dem Portrait die grösste Anzahl von Stücken; gewiss nicht zufällig, sondern in der neuern Kunst hat die Landschaft eine eigenthümliche Wichtigkeit. Eine bestimmte Stellung des Menschen zur Natur ist erforderlich, um die Ländschaft zum Kunstwerk zu machen. Die Alten hatten sie nicht; bei den Neuern dringt sie immer mächtiger vor. Die antike Bildung und Kunst, wegen ihres Grundzuges, Alles zu symbolisiren, kannte kein Irdisch-Schönes, daher kein Portrait und keine Landschaft. Als Heroen wurden die Olympischen Sieger, als Götter die Kaiser dargestellt; Natur und Land kam nur in symbolischer Gestalt, als Nymphe, Flussgott, Göttin mit der Mauerkrone in die Kunst. Aus verwandten Gründen hatte wohl das Thier, weit weniger die Pflanzenwelt, dem antiken Künstler Bedeutung. Gerade umgekehrt ist es in der neueren Kunst. So oft auch Künstler und Kunstgelehrte von antiker Schule widerstrebt haben, drang sie stets wieder auf das Charakteristische, im Gegensatz des Symbolischen. Es geschah aus einem Triebe, der, wenn auch nicht frei von Missverstand, nothwendiger Theil der Zeitbildung war.

Schon im Anfang der christlichen Kunst erschien das irdische Bild nicht, wie im Heidenthum, überge-

tragen und aufgegangen in eine andere Sphäre, in die Gestalten und Zeichen einer göttlichen Welt, sondern, wiewohl am liebsten in Gesellschaft göttlicher Erscheinung und in heiligem Zusammenhang, doch immer in seiner natürlichen Wahrheit dargestellt. Das Portrait ward nicht idealisirt, sondern verleibte sich nur als Grabdenkmal, oder als Theil eines gestifteten Gemäldes in die Räume, Gruppen und Ideen der Kirche. Das Thier und die Landschaft erschienen, die letztere oft auf's reichste entfaltet, als poetischer Theil des Historienbildes. Auch diese Verknüpfung mit der positiven Welt göttlicher Schönheit, diese Anfügung an's Heilige verschwand allmählig in dem Fortschritt christlicher Bildung und moderner Kunst. Portrait und Landschaft; jenes früher, lös'ten sich als eigene Gattung ab.

Nicht mehr als danebenstehende oder darübergreifende besondere Gestalt und Darstellung will man das Göttliche beim Portrait sehen, auch nicht mehr in angefügten Attributen oder in idealisirenden Zügen, wie eine vorübergehende Epoche neuerer Kunst sich zu helfen meinte: man verlangt vielmehr, das der Kunst unentbehrliche Höhere, die Weihe der Schönheit, soll in stoffloser Gegenwart über das Bildniss ergossen seyn, soll, unbeschadet der natürlichen Individualität, plastisch durch die reine Form sich offenbaren (die allerdings, als solche, immer eine ewige Bedeutung hat), malerisch durch das Licht, welches in der That nichts anderes ist, als das sinnliche Geist selbst.

Es sind dieselben Bedingungen, welche erst die Landschaft frei machen konnten. Erst für diese Betrachtungsweise, welcher das Göttliche nicht blos in positiver Gestalt, vielmehr als immanentes Gesetz und allgemeines Licht erscheint, gewinnt die Natur, so wie sie ist, in sich Bedeutung. Entbunden und stofflos, wie der Geist auf dieser Bildungsstufe wird, ist er nun erst fähig, in jedem Gebilde und auf jeder Abstufung der Wirklichkeit sich zu finden. Nicht nur der vollkommene menschliche Organismus ist sein Symbol; das ganze weite, zerschiedene Reich der Erscheinungen ist jetzt sein eigener, mannigfarbiger Wiederschein, und gerade auf den scheinbar niedrigeren Stufen der Natur, in der elementarischen und vegetabilischen Bildung, wo das Einzelne minder selbständig ist, gerade hier tritt er selbst, der Geist, als allgemeine Natur, Zusammenhang, Licht um so deutlicher hervor.

Mit dieser Wendung der Cultur hängt es zusammen, dass in der modernen Welt, Poesie und Kunst eine Sehnsucht nach der Natur durchherrscht, die der antiken Menschheit grösstentheits fremd war, eine Sehnsucht nach Auflösung in den allgemeinen Zusammenhang der Natur, in welchem sie alle ihre Gebilde umfasst und in steten Uebergängen scheidend verbindet und schaffend auflöst. Und diese Stimmung ist es, welche unserer Landschaft das Daseyn gegeben hat.

Es war nach dem sommerlichen Höhestand der neuern Kunst, mit welchem sie am Ende des Mittelalters aus den kirchlichen Schranken heraustrat, dass auch die Landschaft, bisher nur Theil der Historie, selbständig ward und sich als eigene Gattung abschied. Gleich damals erschien sie schon so zeitig vollendet, dass diese Schöpfungen lang unübertroffene Muster blieben. Seitdem hat sie mehrere verschiedenartige Epochen gefeiert.

Ihre bedeutendste Nahrung blieben immer die Künstler-Reisen nach Italien. Diese südliche, freilich weit reicher blühende, lichtvolle Welt, die obendrein so viel imposante Ruinen und architectonische Massen, so grotteske und idyllische Staffagen hat, zogen unzählige Niederländer und Deutsche den Ansichten und Naturgedanken vor, welche das Vaterland gewähren konnte. Andre wandlten, was sie im Süden gelernt, oberflächlich auf die überalpische Natur an. Doch viele Holländer verherrlichten auch mit ungemeiner Treue ihren heimathlichen Boden, die fetten Weiden, feuchten Gestade und Seehäfen. Aber der ächten Maler eigentlich deutscher Gegenden bis zur neuesten Zeit dürften verhältnissmässig sehr wenige seyn.

Auf unserer Ausstellung nun fanden sich über *hundert und funfzig landschaftliche Stücke*; und davon bestand der grösste Theil aus Ansichten und Compositionen *deutscher* Natur. Hieran schloss sich eine kleine Reihe *norwegischer*, dann *holländischer* Darstellungen. Nach den deutschen am zahlreichsten waren die Bilder *italienischer* Natur. Man sah auch einige aussereuropäische.

Italienische Gegenden, Ansichten von Florenz, von Palermo, von der Tiberinsel, Aussichten auf Neapel hat der hiesige Landschafter, *Wilhelm Ahlborn*, der aus Wach's Schule hervorgegangen ist, eine ganze Reihe geliefert. Eine geschickte Auffassung, sprechender Vortrag, volle Farbentöne, eine

kräftige, bisweilen brillante Beleuchtung heben dem Beschauer reizende Naturscenen entgegen. Von allen Bildern dieses talentvollen Meisters machte vielleicht die charaktervolle Ansicht von Florenz, so tüchtig ausgeführt, in ihrem überall ermässigten, herrlichen Licht die reinste und nachhaltigste Wirkung.

Geringer an Zahl, auch mehr in einzelnen Rücksichten befriedigend oder interessant, war, was in ähnlichen Gebieten Eggers, Siegert, Brandes, Beckmann, Brücke, Roch, Rundt, Rösel gesteuert hatten.

In zwei Neapolitanischen Aussichten hat Franz Catel in Rom, Mitglied der hiesigen Akademie, die zauberische Harmonie des dortigen Himmels und Wasserspiegels unter dem sonnigen Duft, der jene panoramisch-abgestuften Küsten verklärt, mit der längst anerkannten Sicherheit und Leichtigkeit seines Pinsels wiedergegeben.

Eine poetische Auffassung landschaftlicher Formen in ihrer Zusammenstimmung, den Verhältnissen und Uebergängen der verschiedenen Gründe, eine durchgebildete Technik, die mit Gewandtheit das Einzelne ins Ganze hinüberführt, heiter und kräftig mit Licht und Schatten schaltet und durch einen frischen, feuchten Hauch ihre Schöpfungen belebt: solche Vorzüge vereinigten zwei grosse Landschaften des hiesigen Wilhelm Schirmer; ein Blick in das üppige Thal von Narni, und eine höchst malerische Ansicht des Monte Soratte, gesehen zwischen Narni und Otricoli. Derselbe Künstler hat in zwei kleinen Mondscheinbildchen noch in andrer Art seine Meisterschaft gezeigt.

Fast von der entgegengesetzten Seite erscheint die Poesie in den Compositionen von Friedrich Nerly aus Erfurth, der sein originelles Talent unter der besonnenen Leitung des Baron von Rumohr ausgebildet hat, wovon dieser selbst in seinen unlängst erschienenen „drei Reisen nach Italien" einen sehr interessanten Bericht erstattet.

Die Anmuth, die sich in einer Schirmer'schen Landschaft auf Hügelwellen und Baumwipfeln von einer Parthie zur andern hinüberwiegt, scheint nur aus der Natur des Ganzen hervorgegangen; aus Nerly's Formen und Gruppen treten gleich die Gedanken selbst hervor, freilich landschaftliche, schöne, kräftige Gedanken, die aber in der That weniger von der Natur gegeben, als in der Phantasie gewollt, kühn erschaut und mit freier Lust hingeworfen erscheinen. Bei Schirmer ist das Einzelne leicht und zart behandelt, damit es sich in die Harmonie des Ganzen verliere; hier ist das Einzelne frei behandelt und theilweise kurz abgefertigt, damit das Gedachte gewisser Hauptmassen und herrschenden Theile desto entschiedener in Wirkung trete. So natürlich daher bei Schirmer die feuchte Verschmelzung der Farben ist, so natürlich ist bei dieser Richtung eine gewisse Trockenheit derselben und ein Hervorspringen einzelner, sprechender Töne.

Es ist auch ein Genuss, an der Schöpfung die Spur der schöpferischen Lust, gleichsam das Bewusstseyn im Kunstwerk, zu empfinden; es ist mehr die Stimmung und Bestimmung, was hier wirkt. Nahe steht freilich die Willkühr, die nie künstlerisch ist. Wo aber, wie hier, natürliche Motive zu Grund liegen und ein geistreicher Formensinn durchwaltet, behält fühlbar das Vergnügen die Oberhand.

Was diese Richtung der Landschaft auf's Charakteristische nicht wohl entbehren kann, ist eine bedeutende Staffage. Die eigentlichen Theile der Landschaft, Erde, Luft, Wasser, Pflanzenwelt sind nothwendig mehr allgemein wirkend, weniger bestimmt im Einzelnen selbst: weit bestimmtere Naturgedanken, weit grössere Fähigkeit für's Charakteristische bieten Thier und Mensch, ihre Gruppen können ungleich lebhafter und markirter Stimmungen und Momente der Phantasie ausdrücken.

Diesen redenden Theil seiner Naturauffassung hat denn auch Nerly auf's trefflichste ausgebildet; so geistreich, dass wir beim Genrebild und beim Thierstück noch einmal auf ihn zurück kommen müssen.

(Fortsetzung folgt.)

Kunst-Bemerkungen
auf einer Reise in Deutschland, im Sommer 1832.

(Fortsetzung.)

Magdeburg.

Die Preussische Regierung, die nicht nur den Werken lebender Künstler Schutz und Pflege angedeihen lässt, sondern die auch auf Erhaltung grossartiger Monumente der Vergangenheit bedacht ist, — wohl erkennend, dass das Leben der Gegenwart

nur über den Grundpfeilern der Geschichte sich erbauet, — hat mit hohem Sinn auch eine Restauration des Magdeburger Domes, über den mehr als ein Sturm dahingegangen ist, angeordnet; auf dass aus demselben in ungetrübter Herrlichkeit der ernste, kräftige Sinn unserer Vorfahren zu uns reden und ein gleiches Streben in uns erwecken möge. Diese langjährige Arbeit naht sich bereits ihrem Ende; bei meiner Anwesenheit war man schon mit der Restauration der Thürme beschäftigt. Doch dünkt es mich, als ob es ein gar schwieriges und alle Besonnenheit in Anspruch nehmendes Werk sei, wenn man die Gränzen einer solchen Restauration bezeichnen und die verschiedenen Ansprüche gegen einander abwägen will, welche von Seiten der Aesthetik, von Seiten der Geschichte und Poesie gemacht werden müssen. Wir haben z. B. wenig Recht, wenn wir einzelne, in einem solchen Dom vorhandene Monumente von der Stelle, die ihnen viele Jahrhunderte hindurch zuerkannt ist, hinwegrücken, um etwa die Hauptlinien der Architektur ungestörter verfolgen zu können; mir scheint vielmehr, als ob eben diese, im Verhältniss zum Ganzen so geringen Unterbrechungen das Malerische des Eindruckes begünstigen und dem Auge, welches sich in den gewaltigen Räumen und Massen so leicht verliert, angenehme Ruhepunkte darbieten; — es versteht sich von selbst, dass hier nicht von den, alle Harmonie störenden Priechen oder Emporen oder von den sonstigen Einrichtungen, welche ein veränderter Zweck des Gebäudes und eine vornehmere Bequemlichkeit seiner Besucher hervorgerufen, die Rede sein kann. Man hat zugleich das Innere des Magdeburger Domes, vielleicht um jenen architektonischen Eindruck noch zu erhöhen, um die Verhältnisse des Ganzen und seiner Theile noch deutlicher hervortreten zu lassen, mit einer so blendend weissen Farbe angestrichen und durch die unbemalten Fenster fällt überdiess so viel überflüssiges Licht herein, dass nun auch die ganze grosse Leere und sämmtliche schlechte Monumente des siebzehnten Jahrhunderts mit ihren arg gequälten Gestalten recht in die Augen fallen. Aber jenes magische Helldunkel, welches wie eine schöne fromme Sage vergangener Zeiten zu uns spricht und die Brust mit einer stillen Sehnsucht füllt und welches gleichsam ein Schatten ist der heiligen, Märtyrerglühenden Fensterbilder, — jener geschichtliche Zauber ist geraubt. Wir erinnern uns nun vielleicht an irgend einen Vortrag, den wir einmal über altdeutsche Architektur gehört haben, wir nehmen den Messstock zur Hand, freuen uns über die vortrefflichen Verhältnisse des Ganzen, gehen über einzelne geringere Missstände mit schuldiger Nachsicht für den damaligen kindlichen Zustand der Kunst hinweg, und sind, im Ganzen genommen, künstlerisch sehr erbaut, — ob aber auch, was man etwa so nennen dürfte, menschlich?

In einem Winkel neben der Kirche, unter allerhand bei Seite gebrachten Alterthümern, sah ich die beiden Schutzpatronen des Domes zusammengestellt, den heiligen Mohrenhelden Mauritius, dem die beiden Beine fehlten, und die heilige Katharina, die gleichfalls verschiedene Beschädigungen erlitten hatte, beide aber in ihren Trümmern noch von wunderbar rührender Schönheit: Mauritius, ein kräftiger, blühender Bursch mit einem ganz leisen Anflug von Schwärmerei; Katharina, eine hohe, fromme Gestalt, mit aller deutschen, heiligen Weiblichkeit. Und nun? An dem Nordportal, wo die beiden Statuen sich befanden, hat man einen neuen Mauritius und eine neue Katharina gemeisselt, als ob es eben mit dem Meisseln gethan wäre. Beide standen gerade unter einem Bretterverschlag, so dass ich sie nicht sehen konnte; indess bezweifle ich gar nicht, dass die Arbeit recht brav ausgefallen sein wird. Aber was wollen wir denn mit diesen Heiligen? was gehen uns aufgeklärte Protestanten Mauritius und Katharina an? Wir werden, wenn die Arbeit vollendet ist, vorübergehen und etwa sagen: „Ei, welche schöne Statuen! welch ein vortrefflicher Bildhauer!“ Bei den alten, beschädigten (möglicher Weise aber restaurirten) Figuren hätten wir eben noch ein klein wenig mehr zu denken gehabt.

Ja ich möchte, wenn es sich um die Restauration eines solchen Bauwerkes handelt, die Erhaltnng selbst manch eines Umstandes wünschen, der, vielleicht im Widerspruch mit den Gesetzen der Schönheit, einmal ein Wahrzeichen der Stadt und ihrer Geschichte geworden ist. Ich meine hier insbesondere jene mangelnde Blumenkrone des einen Thurmes, die demselben in der verhängnissvollen Belagerung Magdeburg's unter Tilly, im Jahre 1631, abgeschossen ist. Die Geschichte dieser Belagerung haftet aber seit unserer Knabenzeit mährchengleich, wie der Brand von Troja, wie die Eroberung Roms durch die Gallier, fest in unserem Gedächtniss; und

ich weiss nicht, ob das Erwecken solcher Erinnerungen durch ein so augenfälliges Denkzeichen nicht mehr werth ist, als das Aufheben all und jeder Disharmonie *). —

Unter den Gebäuden, die aus jener Belagerung und der darauf erfolgten Zerstörung der Stadt gerettet sind, ist, ausser dem Dom, insbesondere die Frauenkirche merkwürdig. Sie enthält in ihrem Innern ein seltsames, aber consequentes Gemisch von Rundbogen und jene ersten massigen Spitzbogen. Indess entdeckt man bei einer nähern Betrachtung bald, dass die Kirche ursprünglich im Rundbogen, sammt den mit dieser Grundform verbundenen Details, erbaut ist, übereinstimmend mit dem Datum ihrer Erbauung als in den ersten Jahren des eilften Jahrhunderts **); das spitzbogige Gewölbe, so wie die anderweitigen spitzbogigen und durch diese Form herbeigeführten Theile, erscheinen sodann als eine Restauration, etwa vom Anfange des dreizehnten Jahrhunderts. Die Vorhalle hat noch ganz den alten Styl und kurze Säulen mit den bekannten, unten abgestumpften Würfelknäufen. Von ähnlichen kurzen, plumpen Säulen, mit rohen, schweren Kapitälen verziert, ist ursprünglich das Schiff der Kirche (die wahrscheinlich flach gedeckt war) getragen worden; diese Säulen sind später zu Pfeilern mit kleinen Halbsäulen ummauert. Bei den zwei, zunächst dem Kreuz dieser Kirche befindlichen Pfeilern sieht man noch Theile jener Säulen und ihrer Knäufe hervorragen, vielleicht als ein absichtliches Denkzeichen für die Beschaffenheit des älteren Baues. Die Kirche ist übrigens im Innern, gleich dem Dome, rein gemacht und gelb und blaugrün und weiss angestrichen. Die runden Thürme der Kirche sind aus gebranntem Stein erbauet, alle Gesimse indess wieder aus Sandstein.

(Fortsetzung folgt.)

*) Wie es heisst, unterbleibt die Restauration dieser Blumenkrone.

**) Fiorillo: Gesch. d. zeichn. Künste in Deutschl. II. p. 167.

Sculptur.

Berlin.

Im Attelier des Professor Ludwig Wichmann ist gegenwärtig das Gypsmodell einer überlebensgrossen Statue Christi aufgestellt, welches — einer eigenen, unzerstreuten Beleuchtung, wie ein jedes plastische Werk, bedürftig — bei der vorigen Kunst-Ausstellung dem übergrossen Andrange von Gegenständen gewichen war. Der Künstler hat die Statue des Heilandes etwa als einen Altarschmuck, statt des sonst gebräuchlichen Crucifixes, gearbeitet. Aber er vermied sowohl die hergebrachte, wenig künstlerische Form des letzteren, er hatte nicht die Absicht, seine anatomischen Kenntnisse an einem auf die Folter gespannten Leichnam zu entwickeln, als er auf der andern Seite auch nicht einen bestimmten Moment aus dem Leben des Heilandes festzuhalten suchte. Sein Werk hat einen wesentlich symbolischen Charakter. Noch erinnern die liebevoll ausgebreiten Arme an die Stellung des Gekreuzigten (welche also von den Dichtern gedeutet worden ist), noch wird hinter der Statue selbst ein hohes Teppich-behangenes Kreuz aufgestellt werden; aber an der Stelle des Todten sehen wir den Auferstandenen. Dieser letzte Umstand gab dem Künstler zugleich die Freiheit, den Oberkörper unbekleidet darzustellen und nur die unteren Theile durch ein um die Hüften gewundenes Gewand zu verhüllen. Mit Glück sind die typischen Formen des Kopfes beibehalten, mit Glück der Ausdruck einer heiligen Ruhe; eines milden Ernstes wiedergegeben worden. Es wäre gewiss wünschenswerth, dies vielfach verdienstliche Werk, in Marmor ausgeführt, in einer Hauptkirche aufgestellt zu sehen. Auch dürfte es nur wenig Kosten verursachen, wenn kleinere, so häufig ganz schmuckleere Kirchen mit einem Gypsabguss desselben ausgestattet würden.

Im Attelier des Prof. Carl Wichmann erfreuten uns die vortheilhaft aufgestellten Büsten der hohen Familie des Kaisers von Russland. Ausserdem sahen wir verschiedene andere Büsten von überraschendem Leben und erfreulichster Aehnlichkeit.

Kunstfreunde finden in den Atteliers beider Brüder, wo sie mit freundlicher Bereitwilligkeit aufgenommen werden, mannigfachen Genuss und Anregung.

Capriccio.

Adolph Schrödter's Pfropfenzieher.

Auf den drei launigen, phantastischen Bildern von Adolph Schrödter, welche eine Zierde der vorjährigen Berliner Kunst-Ausstellung waren, hat man ein

sonderbares Malerzeichen entdeckt: einen Pfropfenzieher, welcher bei den trauernden Lohgerbern vorn in einen Pfahl geschnitten; bei dem alten Abt wappenähnlich oben in einen Stein des Klosterhofes gemeisselt, bei dem Weinschmecker in natura auf dem Tische liegend erschien. Vorliegendes radirte Blatt, mit meisterhafter Sicherheit, mit überschwenglicher Laune gearbeitet, giebt eine Anschauung von der Bedeutsamkeit des gewählten Monogrammes; es würde, wenn der Künstler auf den löblichen Einfall käme, seine Werke in ähnlicher Art förmlich herauszugeben, das Titelblatt der übrigen bilden. Es stellt in wunderlicher Arabeskenform folgendes vor. Auf dem Boden steht eine grosse Flasche, der Pfropfenzieher steckt colossal im Kork. Eine Menge toller Kerle zieht mit aller Macht daran, sie stemmen, heben, ächzen und quälen sich jämmerlich dabei; selbst Schuster und Schneider wollen das Ihrige thun, fangen das Ding aber ein bissel verkehrt an, indem sie sich von unten dran hängen. Triumph! da beginnt der Kork sich etwas zu heben und hebt natürlich die beiden philiströsen Leutchen gar possierlich mit empor. Nun aber will sich's mächtig in der Flasche regen: kleine geistige Bläschen dringen schon zu den Seiten des Korkes hervor, darauf sich die ersten lieblichen leichtbeschwingten Weingeisterchen zeigen. Aber im Innern drängt es gewaltig nach, alle Geister des Göttertrankes brausen, schwingen, hüpfen und wälzen durcheinander. Oben, nahe am Kork, die heiteren, beseligenden, zarten Kinder- und Weibergestalten mit Blumengewinden, lachend und wollüstig sich wiegend; dann kommen die närrischen, lustigen: sie reiten auf Böcken, sie treiben Seifenblasen empor, andere stechen danach und die seltsamen Blasen zerplatzen u. s. w. Nun wird's immer toller und wüster, bis endlich auf dem Boden der Flasche die schweren sinnlichen Geburten des Weines kauern und brüten, in der Mitte des Grundes unter ihnen ihre Königin, der gräuliche Katzenjammer, auf beide Hände, sich stützend. Aus der Flasche heraus aber blühen nach beiden Seiten hin seltsame, fabelhafte Blumen gross und herrlich empor und auf ihren breiten Kelchen zeigen sich die ersten Heroen der Weintrinker: links der mythische greise Zecher von Thule, seinen lieben Becher fest in den Händen haltend; rechts der Trinkheld des Mittelalters; der geistliche Herr Est-Est-Est, an der Tonne entschlummert.

Es ist dem launigen Blatt ein launiges Gedicht, eine eigenthümliche Phantasie über eine Phantasie, „der Traum von der Flasche". mitgegeben:

„Aus dem Keller zu Heidelberg
Trat ich in die duftende Laube;
Vor mir der Nussbaumgrünende Berg,
Ueber mir schwellend und blauend die Traube!
Und ich hatte getrunken, ich glaube." U. s. w.

Der Dichter *) entschläft und träumt und im Traume sieht er in der vorliegenden Flasche, darauf nur Schneider und Schuster den Stöpsel festhalten, die Welt. Wäre es uns vergönnt, über diese Phantasie noch in dritter Instanz zu phantasiren, so würden wir in dieser Welt wiederum minder die äussere, als jene der Form nach kleinere, im Hirnkasten des Zeichners eingeschlossene, vermuthen und im Monogramme des Pfropfenziehers den Schlüssel.

Kupferstiche.

Coronatio S. S. Virginis, die Krönung der heiligen Jungfrau. Nach einem Gemälde von Raphael im Vatikan; gezeichnet und gestochen, in Rom und Dresden, von Ch. E. Stölzel.

Es ist diesem schönen Blatt, dem ersten, bisher nach dem bezeichneten Gemälde ausgegebenen Kupferstich, eine Beurtheilung oder Empfehlung von den Herren v. Quandt und v. Rumohr mitgegeben. In Bezug auf das Alter des Bildes sagt der erste: „Uns bezeichnet diese Krönung jene Lebensperiode des jungen Raphael, in welcher er die von seinem Meister angenommenen Formen noch beibehielt und solche nur durch mimischen Ausdruck nach den Erfordernissen der Aufgabe modificirte, gleichsam wie der Schauspieler auch seine Physiognomie nicht ändern kann und doch durch Mienenspiel sich dem Begriffe des Charakters, den er darstellen will, annähert. Oder um uns durch ein Bild deutlicher zu machen: Wie am Morgen die Blume durch die grüne Hülle hindurchbricht, von der sie beschützt wurde und noch immer umfangen wird, so leuchtet Raphael's eigenthümlicher Geist in die-

*) C. Immermann.

sem Bilde durch die Formen der Schule hindurch, in der er sich entwickelte."

Herr v. Rumohr giebt, nach einer geschichtlichen Untersuchung, die Erklärung, dass Raphael jenes Bild früher, etwa um 1505, zu Perugia begonnen und, von Florenz dahin bisweilen zurückkehrend, daran zu verschiedener Zeit fortgearbeitet und es dennoch nicht selbst durchaus beendigt habe. Dann fährt derselbe fort:

„Mit Vergnügen sehe ich in der Arbeit Herrn Stölzel's den angedeuteten Abstand in der Formenauffassung überall sehr fasslich ausgedrückt. Sein Blatt ist nicht, gleich den meisten der neuern italienischen Schule, gleichsam eine Uebersetzung in's Gefälligere, vielmehr wird darin durchhin ein löbliches Bestreben wahrgenommen, den Charakter des Bildes in allen Theilen wiederzugeben. In einigen Köpfen, z. B. in dem des Johannes, hat der Kupferstecher sein Ziel zum Bewundern erreicht; vergleiche man etwa damit, des Gegensatzes willen, jene eben so glücklich ausgedrückte Umschmelzung des peruginischen Typus in den Engeln der Glorie. Hingegen scheint es mir, dem freilich das Gemälde nun seit langer Zeit aus den Augen entrückt ist, dass einige Köpfe der vorderen Reihe um etwas fester auf sich beruhen, weniger belebt und beweweglich sind, als deren Vorbilder im Original."

„Sieht man auf die Behandlung der Werkzeuge seiner Kunst, so hat Herr Stölzel unstreitig hier Etwas ihm ganz eigenthümliches geleistet. Von den verdienstvollen Kupferstechern, welche nicht ganz mit Unrecht den schreienden Metallglanz der modernen Kupferstiche vermeidend, oft in den entgegengesetzten Fehler einer ganz flach lassenden Manier verfallen sind, unterscheidet er sich, in den Köpfen, durch eine geistreichere Führung der Nadel und des Grabstichels, in den Gewändern, durch weichere Andeutung, auch Durchführung des Lokaltones bis in die Lichtpartieen, welches Letzte seiner Arbeit eine angenehmere sinnliche Erscheinung gewährt, als bei deutschen Kupferstichen seiner Richtung insgemein wahrgenommen wird. Ein Mal in seinem Leben muss der Kupferstecher unstreitig dem Handwerke bis in dessen verborgenste Züge nachgehen; es ehrt ihn, darin ein Mal das höchst Ausgezeichnete geleistet zu haben. Doch muss das Technische, wenn er dauernd für sich gewinnen will, in der Folge zurücktreten; denn am Ende fragt man doch viel dringender nach Solchem, was in einem Blatte charakterisirt und ausgedrückt ist, als nach der Lage der Striche, nach der kräftigen oder leisen Führung des Grabstichels und Aehnlichem, worauf, seit den Engländern, in ganz Europa so viel Gewicht gelegt wird. Es muss daher Freude machen, in Herrn Stölzel's Arbeit, bei so viel Emsigkeit und ächter technischer Leistung, doch überall Züge einer freieren, mehr geistigen und ganz auf seinen Gegenstand gerichteten Behandlung wahrzunehmen. Seinem Blatte gegenüber möchte ich voraussagen, dass seine nächste Arbeit, frei von jeder technischen Uebereinkömmlichkeit, uns, wenn nicht den Gegenstand selbst, was unmöglich ist, doch immer sein Gefühl, seine Theilnahme und Begeisterung schon unmittelbar vor den Sinn stellen wird."

Der Königliche Bildersaal in der St. Moritzkapelle zu Nürnberg, in radirten Umrissen (in Octav), herausgegeben von **Friedrich Wagner.** Nürnberg, bei Riegel und Wiessner. Erstes Heft. Inhalt:

1. Marie mit dem Jesuskind, auf dem Thron unter einem gothischen Baldachin sitzend, nach Hans Holbein d. ä. (No. 126.)
2. Der heilige Benediktus und der heilige Mauritius, beide nach Heemskerk. (No. 21 und 27.)
3. Das Bildniss des Cardinals von Bourbon, Erzbischofs von Lyon, nach Joh. van Eyck (No. 22).
4. Die Anbetung der drei Könige in der Art des Joh. Schwarz von Gröningen (No. 37).

Umrisse, wie die vorliegenden, welche sich den ähnlichen französischen Unternehmungen anschliessen, sind sehr wünschenswerth, sowohl zur Erinnerung, als überhaupt, um allgemeine Anschauungen bedeutender Bilder zu bekommen. Doch fordert man gern, dass dieselben das Wenige, was sie zu geben im Stande sind, so scharf und bestimmt als möglich geben, dass sie möglichst im Charakter des Dargestellten seien. Die Franzosen z. B. haben in der Regel die Unart, alles, was sie in solchen Umrissen darstellen, sey es Poussin, Michelangelo oder Eyck, zu französiren. Die vorliegenden Umrisse sind zwar mehr im Charakter, doch ist auch ihnen hie und da, besonders im Faltenwurf, noch mehr Genauigkeit zu wünschen. Manches ist recht wohl gelungen, und

namentlich hat uns No. 3 das Original recht lebendig in's Gedächtniss zurückgerufen. Auf jeden Fall ist das Unternehmen Liebhabern zu empfehlen.

Zur Kunstgeschichte.

Bildwerke und Bauwerke,

nach unseren Gedichten des zwölften bis vierzehnten Jahrhunderts.

(Fortsetzung.)

Im Wilhelm von Oranse vergleicht dagegen Eschenbach einen tapfern Ritter wieder einem Gemälde, so zwar, dass kein lebender Maler solch Geschick besitze, S. 109:

9) „Sein rechte Hand wuchs um den Schaft,
Er bot zur Tjoste (Speerrennen) gute Kraft,
Sein Leib entwarf sich unter Schild:
Was Maler nun lebende sind,
Ihren Augen, Pinsel und Hand
Ist solch Geschickde unbekannt."

Wir sehen hier zugleich Maler ganz in unserm Sinne, wie anderswo auch malen so vorkömmt. Sogleich in der folgenden Stelle der Lehren des Winsbeke an seinen Sohn (13. Jahrh.), wo vom ritterlichen Zweikampf ebenfalls das Bild vom Gemälde gebraucht wird, Str. 25:

10) „Sohn, nimm des gen dich Kommenden wahr
und senke schöne deinen Schaft,
Als ob er sei gemalet dar,
sporn' an dein Ross mit Meisterschaft,
Je bass und bass rühr' ihm die Kraft:
Zu Nägeln vieren auf den Schild, da soll dein Speer gewinnen Haft,
oder da der Helm gestricket ist:
die zwei sind rechte Ritter-Maal, und auf der Brust die beste List."

List bedeutet Kunst; Maal ist aber hier wohl zunächst Merkzeichen, Ziel (vergl. zu 8). Die Vier Schildnägel, welche öfter so vorkommen, (auch in Eschenbachs Wilhelm, S. 150, und nach ihm beim Titurel-Dichter Str. 4552), sind wohl die an der Bukkel mitten auf dem Schilde, welche besonders mit Erz und Gestein verziert war.

In einem Tageliede, welches wahrscheinlich auch von Eschenbach ist*), wird die innige Umarmung der Liebenden beim Scheiden nicht minder denn jener Ritterkampf als ein vollgenügender Vorwurf der Malerei geschildert:

11) „Weinende Augen süsser Freuden Kuss!
so konnten sie da flechten
ihr' Münde, Brüste, Arme, weisse Bein':
Welch Schilter nun entwürfe das,
wie sie geselliglich da lagen, es wär' auch dem genug gewesen."

In verwandter Beziehung sagt Eschenbach, in seinem Bruchstücke des Titurel, von der Minne selber, dass sie jeden von ihr erfüllten unfehlbar kenntlich bezeichne, Str. 85:

12) Sie ist auch ein Winkelmaass, hör' ich sie zeihen;
sie entwirfet und streichet viel schön, noch bass, denn Spelten unde Dreihen.

Spelten und Dreihen sind Werkzeuge, womit Borten und anderes Gewirke gearbeitet (gedrungen oder festgeschlagen) wurden: es kommen hier also auch Gebilde auf solchen Borten oder Teppichen zur Vergleichung, welche damals mannigfaltig gebraucht wurden, besonders als Umhänge (vergl. III., 15.) der Zimmer.

Die Minne entwirft und streicht, d. h., bildet und malt hier auf ähnliche Weise, wie bei dem gleichzeitigen

III. Gottfried von Strassburg,
der von Tristan und Iselden sagt, Z. 11912:

13) Minne die Färberinne —
die wollte unter Augen
Auch offenbaren ihr' Gewalt,
die war an beiden mannigfalt:
Unlang' in ein ihr Farbe schein (schien),
ihr Farbe schein unlang' in ein (überein),
Sie wechselten genote (häufig)
bleich wider rothe;
Sie wurden roth unde bleich,
als es die Minn' ihn'n unterstreich (strich);
Hiemit erkannte jedes wol,
als man an solchen Dingen soll.

(Fortsetzung folgt.)

*) Abgedruckt in meiner bald erscheinenden Sammlung der Minnesänger, Bd. III., S. 424.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.